

Jolanta Szulakowska-Kulawik

Józef Świder : muzyka nostalgii : "prawo niepełni"

Wartości w muzyce 5, 61-84

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jolanta Szulakowska-Kulawik

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego
Katowice

Józef Świder – muzyka nostalgii – „prawo niepełni”¹

Osobliwy świat dźwięków Józefa Świdra, aura jego nostalgii za dawnymi czasami, muzyka emocji, jego poetyka umuzycznienia idei ekspresji postromantycznej — wyzwalają potrzebę zagłębienia się w ten specyficzny warsztat; jeżeli tak wielu słuchaczy i tak wiele chórów „dało się uwieść” temu przesłaniu, należy i nam, w wersji mniej czy bardziej estetyzującej i analitycznej, przyjrzeć się procesowi powstawania tych artystycznych powiązań. Intryguje liryka klimatu konfesyjnego tego dzieła, umieszczonego na płynnej granicy pomiędzy *sacrum*, *profanum* a *decorum*, a zarazem budzi podziw konsekwencją realizowania w muzyce idei romantycznej pomimo przebiegających obok odmiennych nurtów awangardowych, bardzo odmiennych, które sporadycznie jedynie i w początkowych okresach komponowania pojawiły się w dorobku kompozytora — całe dekady „czekał On na postmodernizm”².

Prolegomena. Muzyka Józefa Świdra towarzyszy mi podczas całej drogi zawodowej — od początku studiów aż po dzień dzisiejszy, po jej wielokontekstowe obecne chóralne wybrzmiewanie. Nasz mentor, autorytet i przyjaciel zarazem uczył nas kiedyś nie tylko praw muzycznych, ale i reguł życia. Zadziwił wtedy jednocześnie konsekwencją swojej orientacji twórczej, lirycznymi klimatami, intrygował swoimi „włoskimi” związkami z daleką uczelnią, a teraz wiem, że „życie obdarza hojnie tego, kto jest wierny własnej legendzie”³.

¹ T. Terlecki: *Zaproszenie do podróży*. Gdańsk 2006, s. 13.

² J. Szulakowska-Kulawik: *Józef Świder — muzyka, która czekała na postmodernizm*. Katowice 2008.

³ P. Coelho: *Alchemik*. Przeł. B. Stępień, A. Kowalski. Warszawa 1995.

Bogaty życiorys, umiłowanie muzyki, oddanie się pracy i nieustanne tworzenie sztuki — wszystkie te czynniki każą zastanowić się nad pracowitymi ścieżkami śląskiego losu, od dzieciństwa związanego z muzyką, z melodią i kościelnymi organami. I kiedy teraz słucham lirycznych i autentycznych pieśni czy modlitw Józefa Świdra, myślę o tej właśnie „drodze do gwiazd”, do wyśpiewania samego siebie i troski o „cały ten zgiełk”, wobec którego muzyka kompozytora przynosi nam chwilowe ukojenie, refleksję, nadzieję...

Mówię głównie o licznych, niezwykle śpiewnych, romantycznych w wyrazie i czule lirycznych utworach chóralnych pochodzących z ostatnich trzydziestu lat⁴, aczkolwiek w początkowych okresach twórczości powstało wiele innych dzieł, orkiestrowych, instrumentalnych i fortepianowych⁵ — twórca przez wiele lat szukał swojego „miejsca na ziemi” i znalazł je w latach osiemdziesiątych, kiedy poświęcił się pisaniu na tak wspaniałym instrumencie, jakim jest chór. Józef Świder w początkach swego powołania nie stronił także od eksperymentów, od stosowanej wówczas tzw. sonorystyki, uwydatniającej walory brzmieniowe przebiegu muzycznego⁶, aczkolwiek specyficzny romantyzm już wówczas naznaczał Jego dzieło (*Koncert fortepianowy*, 1955). Bliska mu była także scena operowa — z tego okresu pozostał nam w pamięci słynny ruszający się i śpiewający krakowski Ołtarz Mariacki (*Wit Stwosz*, 1974).

Dlatego właśnie mojej książce o kompozytorze nadałam tytuł „muzyka, która czekała na postmodernizm” — Świder doczekał się uznania swojego dzieła, doczekał się zejścia ze sceny epoki eksperymentów, bruityzmu drażniącej słuchowo, acz istotnej dla polskiej twórczości muzycznej techniki sonorystycznej, doczekał się czasu humanizmu sztuki melodyjnej, eufonicznej, zabarwionej w treści i nastroje, przyjemnej dla ucha i dostępnej dla wykonawców. Pozostał także wierny tej mniej docenianej orkiestrze — głosów ludzkich, a wykonawcy z tego właśnie środowiska docenili go najbardziej. Świadczą o tym niezliczone polskie i europejskie chóry śpiewające jego muzykę i poszukującego nut jego pieśni, zaświadczają o tym także konkursy obfitujące w melodie Świdra; to właśnie jego autorstwa słynny hymn do słów Jana Kochanowskiego żegnał Jana Pawła II na lotnisku u końca ostatniej podróży Wielkiego Papieża do Polski w 2002 roku.

Zacząć trzeba jednak od krótkiego chociaż rysu biograficznego, zakotwiczonego w śląskiej beskidzkiej ziemi dnia 19.08.1930 roku w Czechowicach-Dziedzicach. Zapoznawszy się z muzyką w rodzinnym domu ojca organisty, rozpoczął naukę w Liceum Muzycznym w Katowicach (1947—1949), a następnie

⁴ *Pięć pieśni do słów Adama Mickiewicza*, 1977; *Grande Valse chorale*, 1980; *Pater noster*, 1986; *Magnificat*, 1986; *Gloria*, 1988; *Drei Eichendorff-Lieder*, 2002.

⁵ *Miniatury liryczne* na kwintet instrumentów dętych, 1975; *Ewokacje* na fortepian i orkiestrę smyczkową, 1983; *Symphonic Play* na orkiestrę symfoniczną, 1990; *Koncert* na sopran (obój) i małą orkiestrę symfoniczną, 1997; *Koncert* na gitarę i orkiestrę smyczkową, 1998.

⁶ *Concertino da camera* (1965).

został studentem katowickiej Alma Mater w klasie fortepianu prof. Stefanii Allinówny (1954), teorii u prof. Adama Mitschy (1953) i kompozycji (klasa prof. Bolesława Woytowicza (1955)). Kontynuacją tych studiów była tzw. aspirantura w Krakowie (1956—1958), także u prof. Bolesława Woytowicza. Zwieńczenie długotrwałej nauki stanowił pobyt w Rzymie u Goffredo Petrasiego w Akademii Santa Cecilia (1966).

Józef Świder związał się ze swoją śląską ziemią już na zawsze od momentu podjęcia pracy, najpierw w Liceum Muzycznym (1953—1961)⁷, a potem do odejścia na emeryturę — w macierzystej Akademii Muzycznej w Katowicach (1952—2006). Istotne są zarówno lata jego nauki komponowania, jak i działalności kierowniczej, na stanowisku prorektora uczelni (1972—1975), dziekana Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki (1967—1972, 1975—1991). Klasę kompozycji ukończyli tak znani i aktywni w zawodzie twórcy, jak: Aleksander Lasoń, Wiesław Cienciąła czy Andrzej Dziadek, obok najmłodszych — Andrzeja Mozgały czy Sebastiana Niedzieli.

Swoje przywiązanie do Śląska potwierdził także w Cieszynie — przez 15 lat kierował w tamtejszej Filii Uniwersytetu Śląskiego Instytutem Muzyki (1985—2000), a pracował tam od 1975 roku. Zainteresowanie muzyką chóralną zaowocowało działalnością w Podyplomowym Studium Chórmistrzowskim w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy (od 1994 do chwili obecnej), a środowisko katowickie kilkakrotnie powierzyło mu funkcję prezesa Oddziału Związku Kompozytorów Polskich (1979—1981, 1982—1987).

Zaangażowany intensywnie w zawodowym i amatorskim ruchu śpiewaczym, pozostał mu wierny do dzisiaj. Przez lata prowadzenia chórów, działalności w charakterze jurora konkursów śpiewaczych i wokalnych, autora licznych opracowań wokalnych i chóralnych oraz artykułów naukowych, w charakterze pianisty i na polu społecznej pracy i funkcjonowania w roli przewodniczącego Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr (1968—1975) — Józef Świder odciska silne piętno na całym śląskim życiu muzycznym, oddziałuje swoją społecznikowską postawą, oddaniem pracy i realizacją w praktyce zasady rzetelności wykonania wszystkiego, do czego się zobowiązuje — czy dotyczy to pracy zawodowej, czy zwykłego spotkania.

Najsilniej angażuje się Świder w działalność kompozytorską, zapoczątkowaną koncertem w Filharmonii Śląskiej 24.06.1955 roku. Należy w tych latach do znaczącej pierwszej grupy twórców, którzy opuścili mury tutejszej uczelni po wojnie, obok Wojciecha Kilara i Zdzisława Szostaka, późniejszego dyrygenta. Po latach żywo wspominać będzie inspirujące i oryginalnie kształtowane studia u wielkiej osobowości śląskiej sceny kompozytorskiej — przybyłego z Warszawy Bolesława Woytowicza, nauczyciela także Witolda Szalonka (studia ukończone w 1956 roku) i nestora kompozytorskich sylwetek razem z Bo-

⁷ Upřednio pracował w Liceum Muzycznym w Bielsku-Białej (1953—1955).

lestawem Szabelskim, nauczycielem m.in. Henryka Mikołaja Góreckiego (studia ukończone w 1960 roku).

Ważne znaczenie aktywności Józefa Świdra zostało potwierdzone licznymi nagrodami⁸, a niezastąpiona pozycja na polu twórczości chóralnej — ukazaniem się kilku już płyt CD⁹.

Kręgi estetyczne i warsztatowe

W liryce Józefa Świdra mamy do czynienia zarazem z pewnego rodzaju powściągnięciem uczuć i odczuć, z redukcją stopnia ich ekspozycji, z zabiegiem sugerowania Gadamerowskiej nadwyżki sensu, a jednocześnie z sytuacją pochłaniania i objaśniania wszystkiego przez muzykę. Rezonans treści poetyckich w muzyce J. Świdra ma miejsce na zasadzie zbieżności aury, na zasadzie znalezienia wspólnego języka, co precyzuje Tymon Terlecki: „zachodzi może jakaś inna jedyność — samookreślenie, znalezienie znaku na siebie i świat, wyzwolenie ciemnego liryzmu, harmonizacja wibrującego chaosu przez cudze dzieło, przez wyraz przychodzący z zewnątrz, przez werset jedyny, otwierający bolesną tajemnicę istnienia”¹⁰.

Wśród zbioru liryk chóralnych i pieśni wyselekcjonować można te ze sfery różnorodnie pojętego *sacrum*, te z typu *profanum*, obracające się w kręgu tematyki dziecięcej, ulubionej kołysankowej i przyrodniczej, oraz liryki miłosne, które zaliczyć można do gatunku muzycznego *decorum*. Przyjrzeć się należy także wielkim formom muzyczno-dramatycznym, wybranym mszom i operze *Wit Stwosz* J. Świdra.

Bliskie mi jest takie rozumienie tego dzieła w kontekście postmodernistycznych hermeneutycznych, jak to prezentuje Michał Paweł Markowski w najnowszym opracowaniu podręcznikowym teorii literackich XX wieku¹¹: odzyskiwanie utraconych symboli.

Wkraczając więc w sferę muzycznego *sacrum* i poddając refleksji typologię pieśni J. Świdra, można wskazać, iż do gatunku wypowiedzi trybu impresyjnego

⁸ M.in.: Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski (1979), Srebrny i Złoty Krzyż Zasługi (1970, 1974), Nagrody Ministerstwa Kultury i Sztuki (I st. 1975, II st. 1972), Nagroda Prezesa Rady Ministrów za Twórczość dla Dzieci (1986), Nagroda Wojewódzka za operę *Wit Stwosz* (1975).

⁹ *Litania gietrzwałdzka* (2008), *Muzyka na sopran i organy* (2007), *Te Deum* (2006), *Z utworami gitarowymi* (2005, gra Tomasz Spaliński), *Legnickie oratorium* (1991).

¹⁰ T. Terlecki: *Zaproszenie do podróży...*, s. 9.

¹¹ M.P. Markowski: *Hermeneutyka*. W: A. Burzyńska, M.P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku*. Kraków 2006, s. 173—193.

go, rodzaju wołania, należą np. modlitwy: sławna *Pieśń do słów Jana Kochanowskiego* — hymn, arcydzieło staropolskiej liryki refleksyjnej, manifest humanistycznej religijności¹² — *Czego chcesz od nas Panie* na chór mieszany *a cappella* w charakterze apostroficznym oraz *Oczyść mą duszę, Święty Boże* do słów Stanisława Wyspiańskiego o charakterze inwokacyjnym ze zbioru *Dziesięć pieśni do słów poetów polskich* (1983). Reprezentują one wyróżniony przez wybitnego polskiego badacza pieśni romantycznej Mieczysława Tomaszewskiego impresywny tryb nacechowany dynamizmem, naznaczony objawieniem się uczuć pozytywnych, a przede wszystkim spełniają kryteria sytuacji lirycznej, czyli uzewnętrzniania intensywnego stosunku emocjonalnego do rzeczywistości. Sytuacja liryczna ma więc w tym wypadku charakter aktu, akcentowane jest w tym gatunku wyraziste nastawienie „ku”, tzw. Du-Lieder odmiany inwokacyjnej.

Taki też typ o klimacie sakralnym refleksyjnym, filozoficznym reprezentują m.in. dwie pieśni na chór żeński do słów Jana Pawła II *Zdumienie* (z *Tryptyku rzymskiego*) i *Strofy o miłości* (do wybranych aforyzmów Wielkiego Papieża), obie z 2003 roku (wyd. 2004).

Respektując podział Mieczysława Tomaszewskiego, można określić *Strofy* jako pieśni solilokwialne przynależące do kategorii ekspresywnej w typie „Ich-Lieder”, w rodzaju wyznania, a *Zdumienie* — do wspomnianej już kategorii impresywnej inwokacyjnej w typie „Du-Lieder”.

Spoglądając na owo wyznanie religijne w realizacji J. Świdra, podkreślić należy moderację tłumionej żarliwości, intymność, kameralność jej okazywania, zwracanie się do Niebieskiego Ojca w aurze refleksji, zadumy. W ten sposób kompozytor uzyskuje niezwykłą esencjonalność przekazu; indywidualna percepcja kompozytora spotyka się w wielu wypadkach ze zbiorową recepcją¹³ — doskonałą *consensus communis* z konstytutywną funkcją ekspresji.

Syndrom jego pieśni nosi więc charakter naturalnej, prostej modlitwy, esencjonalnej w swej wymowie uczuciowej, poetyckiej i nastrojowej, z określonym przebiegiem emocjonalnym i punktem klimaktycznym; modlitwy pojmowanej jako intymne spotkanie z Bogiem, poważne, głębokie i szlachetne. Ma to charakter dramatycznej i z głębi serca płynącej inwokacji, prośby o litość, o wybaczenie. I jeżeli sięgnąć do wyznaczników duchowości metafizycznej w muzyce, skonkretyzowanych w książce Bohdana Pocięja o Henryku Mikołaju Góreckim¹⁴, można w religijnym dziele Józefa Świdra wskazać na następujące elementy:

¹² J. Ziomek: *Literatura Odrodzenia*. Warszawa 1987, s. 149.

¹³ M. Tomaszewski: *Interpretacja integralna*. Kraków 2000.

¹⁴ B. Pocięj: *Bycie w muzyce. Próba opisanie twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*. Katowice 2005, s. 92—95.

- spowolniały czas, adagiowy, kolisty,
- wydłużone ciągi narracyjne,
- zmienność ruchu, niuanse rytmu i tempa,
- prowadzenie melodii w typie jej nieskończonego snucia,
- wieczne modulacje i „błądzące harmonie”,
- muzyka sugerująca medytację, namysł, refleksję,
- wyrażona muzyką kategoria hymniczności.

Powyższe uwagi można uzupełnić wskazaniem kolejnych procedur warsztatowych i sugestii wyrazowych:

- zabiegi archaizacji, zintensyfikowane wykorzystaniem cytatów chorałowych,
- prostota przebiegów harmoniczných,
- uproszczenie faktury i stosowanie dawnych postaci,
- wyrazisty przebieg formalny, miarowość, przebieg syntaktyczny zgodny z podziałami tekstu,
- sugestywny przekaz emocjonalny religijnych treści tekstu, także w warstwie „nadestetycznej”, głębokiej.

Poetyka, wymowa estetyczna dzieła Świdra zbliża się do tego, co Mircea Eliade określa jako „hierofania witalna”, czyli świętowanie oddalone od tej sakralności, która „wykraczała poza bezpośrednie potrzeby codzienności człowieka”¹⁵, innymi słowy — sakralność bliska człowiekowi, bliska naturze.

Na tę samą nutę nastrojona jest wrażliwość Janusza Pasierba, który w swoich rozważaniach wyodrębnia wiosenny i wielkanocny czas pieśni, kiedy to muzyka zgrywa się z modlitwą i radością nowego życia¹⁶. Klimat zaś utworów J. Świdra koreluje z przesłaniem, jakie muzyce o funkcji religijnej, teologicznej przypisuje ks. Joachim Waloszek, akcentując jej aspekt wspólnotowy, aspekt czynnika jednoczącego w wierze — *unitas musicalis*¹⁷. Słyszymy w tym świecie dźwiękowym, jak dalece jedność kościelna jest symfoniczna.

Jeżeli bowiem dla Józefa Świdra, syna ziemi śląskiej, muzyka związana z religią czy religijna wprost ma wielkie znaczenie¹⁸, ma to zjawisko zarazem lirycznego i samotnego wyznania lub wołania w cichości, w intymnej i dziękczynnej zarazem atmosferze, pełnej prostoty i szlachetności jednocześnie; jest to próba zbliżenia się do Boga mimo grzechu i świadomości marności tego

¹⁵ M. Eliade: *Sacrum i profanum. O istocie religijności*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 1996, s. 105.

¹⁶ J. Pasierb: *Czas otwarty*. Pelplin 1992.

¹⁷ J. Waloszek: *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*. Opole 1997, s. 181—186.

¹⁸ A. Kochańska: *Pieśń religijna w twórczości Józefa Świdra z uwzględnieniem „Ewokacji” na fortepian i orkiestrę smyczkową*. W: *Pieśń religijna na Śląsku. Stan zachowania i funkcje w kulturze*. Red. K. Turek przy współudziale B. Miki. Katowice 2004, s. 91—100; por. też: ks. E. Hinz: *Nurt religijny w muzyce różnych epok*. Pelplin 2003.

świata — moderacja żarliwej modlitwy, jednakże w kaplicy, a nie przy głównym ołtarzu.

Wyczuwalne są dążenia do kreowania intymnych, osobistych marzeń; owa liryka ukojenia, westchnień, relaksu i wołania w sposób charakterystyczny naznaczyła to *métier*. Ta muzyka retrowersywna, sięgająca w przeszłość, by odnowić uczucia, emocje, wrażliwość i humanizm sztuki — objawia się w zwrocie do nieco odległego w czasie systemu i arsenału reguł. Swoista artystyczna dyfuzja, zapożyczenie w czasie i przestrzeni, typowa dla doby postmodernizmu, w tym przypadku jest wyrazista; dobitnie i celowo przywołuje epokę późnego romantyzmu. Utopijna idea harmonii, pogody i zadowolenia z życia, owo udźwiękowione *sérénité*, pełne zarówno refleksji, jak i radości skorelowana jest w muzyce Józefa Świdra z zasadą narracji, prowadzoną według klasycznej sztuki dramatu, jego strategii i punktów klimaktycznych, zgodnie z naturalnym odczuwaniem słuchacza i wykonawcy, co uwidacznia się przykładowo w operach, gdzie pogłębiony jest czynnik psychiki bohaterów (*Wit Stwosz*).

Ów romantyzujący tradycjonalizm, liryzm o cechach komnatowych, zgodnie z dawnym odczuciem i z taką terminologią, skojarzony ze stosunkowo prostą, acz tłumioną, emocjonalnością czyni to dzieło w odbiorze syndromem podróży, niespiesznej, zabarwionej namysłem, duchowością, także duchowością religijną. Jest to dźwiękowe niedopowiedzenie, niedopełnienie, niedomówienie, rysujące logicznie skonstruowany obraz emocji po to, by nawiązać kontakt ze słuchaczem, by przekazać swoje myśli, by nie utrudniać wykonawcy jego zadania.

W dziele J. Świdra mamy do czynienia ze sferą *sacrum*, przedstawionego jednak nie wprost, w stylu moderacji żarliwej modlitwy człowieka pytającego, zagubionego w świecie, czasem protestującego, odczuwającego moc wiary, ale i rezygnację — to burzliwe przesłanie sakralnego postmodernizmu (*Te Deum*).

Czas pograć się głębiej w klimacie *sacrum* Józefa Świdra, kontemplując utwory mszalne, owo *sacrum* w rodzaju ufnej i radosnej modlitwy w kaplicy, czyli „piękno dramatycznie napięte”¹⁹. Msza, *continuum* tradycji, podejmowana przez Józefa Świdra w wymiarze bardziej użytkowym i jednocześnie — stylizowanym, ma różne oblicza. Jest nawiązaniem do konwencji, własnym wyznaniem wiary lub koncertującym utworem wokalnie-instrumentalnym o nasilonej ekspresji i funkcji pozaliturgicznej. Jest on autorem ośmiu mszy²⁰, w których prześwieca radosna aura człowieka bez często ewokowanego uprzednio pesymizmu, smutku rezygnacji i refleksji akcentujących ból życia.

¹⁹ G. de Michele: *Od wdzięku do piękna niespokojnego*. W: *Historia piękna*. Red. U. Ecco, przeł. A. Kuciak. Poznań 2005, s. 234.

²⁰ Ponadto: *Missa in re* na chór mieszany i orkiestrę smyczkową, 1990; *Missa brevis* na chór mieszany, organy i canto ostinato, 1992; *Missa brevis* na chór żeński *a cappella*, 1993, II wersja 1996 jako *Missa minima* na chór mieszany; *Missa corale* na chór mieszany, 2002 (*Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei, Amen, Deo gratias*); *Msza gitarowa* na głos i gitarę, 2003.

Jeżeli przypatrzeć się wyznacznikom i wyróżnikom klasyfikacyjnym muzyki sakralnej czy związanej z Kościołem²¹, rodzaj dzieł pisanych przez Józefa Świdra zaliczyć można do tzw. koncertowej muzyki religijnej²², a wskazane wcześniej środki techniczne ewokują raczej sferę ufnej wiarą i emanującej szczęściem modlitwy niż istotę *sacrum* traktowanego jako zjawisko mistyczne, metafizyczne, transcendentalne, medytacyjno-filozoficzne.

Dzieła religijne J. Świdra nawiązują do kanonu spostrzegania piękna w baroku, niespokojnym okresie, kiedy to istniało „w pierwszym wypadku piękno dramatyczne i cierpiące, w drugim — melancholijne, oniryczne. W obu — pewne powiązanie, które nie respektuje żadnej hierarchii pomiędzy centrum a peryferią, a które wyraża pełną godność piękna od spojrzenia do brzegu szaty, tak rzeczywistości, jak i snu, w odnoszeniu się do siebie nawzajem całości oraz szczegółu”²³.

Kolejną cechą umuzycznienia standardu mszy przez J. Świdra **jest naturalne w tym gatunku myślenie całością na sposób epicki**, reżyserowanie jej jako ciągu zdarzeń, ponadto pewnego rodzaju obiektywizm, odmienny od głębokiego subiektywizmu i liryzmu w pieśniach. Poetyckość ustępuje tu miejsca dramatyczności, pozostaje jednak intymność, stwarzając klimat osobistej modlitwy w kaplicy, w ciszy. Msza staje się w tym momencie muzyką bardziej kameralną, nabiera cech rozmowy z Bogiem, ale rozmowy prowadzonej bez bojaźni, rozmowy ufnej i mimo wszystko radosnej, nie tracąc nic ze swej głębi i powagi.

Styl koncertujący, solistyczne, instrumentalizujące wyodrębnienie faktury chóralnej, dramatyzm punktów klimaktycznych osadzone na bazie rozszerzonej tonalności i zwrotów w stronę warsztatu neobarokowego, szybkie tempo zmian treści harmoniczej — determinują ten obraz, tę właśnie poetykę przekazu dźwiękowego: J. Świdra przywołuje tutaj, bardziej niż w zbiorach pieśni solowych i chóralnych, wzorce z kręgu śródziemnomorskiego, z centrum w kulturze włoskiej.

Mamy więc tu do czynienia niejako z syndromem przeciwnym do wzorca pieśni romantycznej — z retorycznością związku, z procesem udźwiękowienia mowy, ze stylem epicko-dramatycznych ballad, oper i kantat, niejednokrotnie z procesem przekomponowania, z rodzajem przebiegów tzw. charakterystycznych, właśnie epicko-dramatycznych. Monumentalność wreszcie pojmowania i realizacji ponownie kieruje uwagę i emocje słuchacza na dalekie i wyczuwalne echa wielkiego, rozświetlonego, udratyzowanego baroku, na

²¹ *Stan badań nad muzyką religijną w kulturze polskiej*. Red. J. P i k u l i k. Warszawa 1973; *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*. Red. J. P i k u l i k. Warszawa 1979; *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*. Red. M. B o g u s ł a w s k a. T. 10. Warszawa 1988; *Sacrum i sztuka*. Red. N. C i e ś l i Ń s k a. Kraków 1989;

²² M. K o m i n e k: „Kto śpiewa, dwa razy się modli...”. W: *Muzyka religijna w Polsce. Studia i materiały*. T. 10..., s. 110—117.

²³ G. de M i c h e l e: *Od wdzięku do piękna...*, s. 234.

zdynamizowaną i wyrazistą kompozycję, na zmieniające się napięcie i kinetyczne właściwości sztuki i na kontrastowość²⁴. Zgadza się to z wyznawanym w baroku stosunkiem człowieka do Boga, traktowanym jako „ostateczny ratunek przed przytłaczającą człowieka świadomością końca i nieskończoności”²⁵.

W takim kręgu estetycznym sytuuję wyraz dzieła Świdra, nauczyciela kompozycji Lasonia, z dookreśleniem konstruktywnych i znaczących infiltracji u Świdra myślenia barokowego, myślenia imitowaną i samodzielną linią oraz wprzęgnięcie reliktowo, w tle, stylu koncertującego, intensywnie narracyjnego na bazie funkcyjnie, acz w rozszerzonych granicach, traktowanej tonalności. I jeżeli słuchacz utworów Henryka Mikołaja Góreckiego przeżywa je w samotności, zatopiony w medytacjach, to słuchacz śpiewów J. Świdra pragnie uczestniczyć w ich prezentacji wspólnotowo, radośnie.

Omawiane wokalnie-instrumentalne dzieła J. Świdra (*Missa angelica*, *Missa festiva*, *Te Deum*) można zaliczyć do tej drugiej jakości, charakterystycznej dla muzyki instrumentalnej, potem przejętej przez muzykę wokalo-instrumentalną. Odznacza się ta kategoria eksponowaniem pierwiastka wirtuozowskiego, kontrastowym zestawianiem brzmień, także partii *tutti* i *solo* (*concertino*), szybkim rytmem harmonicznym i ogólnie energiczną rytmiką, budowaniem wyrazistych tematów.

Msza w twórczości Józefa Świdra przedstawia rodzaj mszy liturgicznej, jednak nie w dosłownym znaczeniu tego słowa, spełniając kryterium genetyczne z obligatoryjną kompletnością liturgicznego tekstu i liturgicznym sposobem jego wykorzystania, kryterium duchowości, rozumianej jako muzyczna transformacja tradycji duchowości eucharystycznej i wreszcie kryterium gatunku w zakresie architektoniki.

Missa angelica nie jest typem mszy monumentalnej, idącej śladem arcydzieła Ludwiga van Beethovena, dekoratywnej, o emfaticznej wirtuozerii, ze zmultiplikowaną obsadą; pozostaje jednak w stylu form oratoryjno-kantatowych, nie jest także typem mszy opisanej w orientacji konstruktywizmu, o homofonicznej fakturze, z nadrzędnym prawem ekonomii i selekcji środków. I jeżeli *Missa angelica* reprezentuje typ mszy oratoryjno-kantatowej zakotwiczonej we wzorcach klasyczo-romantycznych na podkładzie technik barokowych, to *Missa festiva* przynależć będzie do gatunku mszy symfonicznej na fundamentach renesansowej polichóralności, barokowych wirtuozowskich technik *concerto* i romantyzującej ekspresji oraz religijnej żarliwości.

Obie msze, tzn. *Missa festiva*, a także *Missa angelica*, mogą pełnić funkcję liturgiczną. Mieszcząc się w estetyce konwencji historyzmu, eksponując pewne tendencje relacji do standardu (*Missa angelica* — wielka msza kameralna

²⁴ *Literatura i sztuka*. Red. B. Kaczorowski. T. 1—3. Warszawa 2001.

²⁵ M. Makowiecka, M. Pawłowski: *Przewodnik po epokach. Literatura polska i obca, filozofia, sztuka*. T. 1: *Od antyku do oświecenia*. Warszawa 2005, s. 181.

i msza symfoniczna — *Missa festiva*) i objawiając cechy kategorii mszy cecylikańskiej (nadrzędny motyw czołowy dla całości), msze te zarazem rezonują elementami tradycji gatunku — są typem klasycznych form reprzyzowych z dziedziny muzyki instrumentalnej, czyli odznaczającym się zamknięciem formy w postaci korespondencji motywicznej, fakturalnej i należą ponadto do drugiej z czterech rodzajów wykorzystania środków muzycznych — bazujących na harmonii funkcyjnej z elementami procedur polifonicznych z charakterystycznymi czynnikami polifonii wokalne.

Jest ten postmodernizm w przypadku mszy Józefa Świdra dramatyczny, dynamiczny, czasami także momentami radosny, barokowo motoryczny i koncertujący, dialogujący, ekspresywny, nieco w stylu prostej, szczerzej religijności, patetyczny (*Gloria* z *Missa angelica*) i skupiony w osobistej modlitwie (*Benedictus* i *Agnus Dei* z *Missa angelica*), zasadzający się na warsztacie tradycjonalizmu.

Przechodząc do ludycznych obrazków z kręgu *profanum*, oglądamy specyficzne w swym klimacie i pisane najwyraźniej z czułością, tkliwością miniatury Świdra przeznaczone dla dzieci. Powstały one zwłaszcza w ostatnich latach i stąd noszą już piętno muzyki schyłku epoki tradycyjnego klimatu romantyzującego. Mają charakter scenek rodzajowych, codziennych, nie bez poczucia humoru, są takie „wiosenne”, „wiolinowe” — „waniliowe”²⁶, ewokują klimat ludyzmu i ciepłej wyobraźni...

W 2001 roku powstał cykl do słów syna kompozytora — Marka Świdra (*Od rana do wieczora* piosenki na 1—3 głosy z fortepianem) — i tu zajmie nas na chwilę ponownie *Kołysanka*, ze zbioru pt. *Dzikie wino* (Lublin 2005 na chór żeński lub dziecięcy *a cappella*) frapujące są *Cała łąka dla mamy* (słowa B. Lewandowska) i *Dzikie wino* (słowa H. Szajerowa), a z kolejnego cyklu (*Smok wawelski* — 3 utwory na chór żeński lub dziecięcy z fortepianem, Lublin 2005), także z *Kołysanką*, trzeba się przyjrzeć piosence *Smok wawelski* (słowa J. Brzechwa).

Oczekiwana prostota, redukcjonizm opracowania muzycznego podąża za ideą tekstu i za specyfiką dziecięcego pojmowania świata, a obrazowość i ludyzm poezji także znajdują swoje symboliczne umuzycznienie w miniaturach kompozytora. Wiersze te przynależą do gatunku liryki impresyjnej inwokacyjnej, stanowiąc *exemplum* sytuacji lirycznej aktu, „Du-Lieder”, natomiast *Dzikie wino* to przykład sytuacji lirycznej stanu, pieśni ekspresyjnej typu „Ich-Lied” o znamionach refleksji. Trzy wyżej wymienione pozostają w klimacie wspomnianej ciepłej wyobraźni, tkliwości, rodzinnej czułości, co podkreśla i dopowiada warstwa muzyczna.

Najbardziej obrazowy i ludyczny klimat panuje w ostatniej miniaturze, typu liryki narracyjnej, ilustrującej tytułowego smoka z pozycji humorystycznej, co

²⁶ Z wiersza Janiny Holm *Waniliowe wiosny pędy* — zob. U. S m o c z y Ń s k a, K. J a - k ó b c z a k - D r a ż e k: *Muzyka i my. Podręcznik 5*. Warszawa 2000, s. 92—93.

podkreśla jeszcze gradacja napięcia. Pozostawanie na granicy przestrzeni realistycznej i fantastycznej, określonej i symbolicznej wzmacnia ponadto ludyczny odbiór tekstu. Można więc uznać ten wiersz za przykład współczesnej fraszki. Podstawowe dla kompozytora zestrojenie obu warstw w sferze symbolicznej lub ogólnego klimatu, respektowanie psychiki dziecięcej przy znajomości jego humoru oraz płynąca z każdej nuty „ciepła” czuła wyobraźnia dziecięcego pokoju, stwarzana w każdej miniaturze przestrzeń fantastyczna, bajkowa — czynią z utworów J. Świdra perełki muzycznego ludycznego niefrasobliwego liryzmu, liryzmu „bajeczek na dobranoc”.

Świdrowe *profanum* to także obraz przyrody w muzyce, owa specyficzna integracja sztuki i terapeutycznej funkcji przyrody, „w krainie kwiatnych uwroci”²⁷. Dawna tradycja odmalowania zjawisk przyrody w muzyce znalazła więc swoje odzwierciedlenie w pieśniach Józefa Świdra (z wybranych: *Te rozkwitłe świeżo drzewa* do słowa Adama Mickiewicza, 1980; *Rozmitowała się ma dusza* do słów Jana Kasprowicza, 1979; *Dzika róża* do słów Konstantego I. Gałczyńskiego, 1979). Dotyczy to utworów chóralnych, a przede wszystkim cyklu do słów Aleksandra Błoka w tłumaczeniu Jana Lechonia pt. *Jesiennie pieśni* na głos niski i fortepian z 1983 roku. Krajobrazy przyrody stanowią tu tło rozważań autora, refleksji o życiu, nastrojów melancholii. Akcentowane jest zespolenie człowieka z przyrodą, ponadto zespolenie człowieka z muzyką jednocześnie. Pieśni te pomyślane są w kręgu estetycznym tradycjonalizmu, z pokłosem uczuć typu romantycznego, przynależąc do doby poprzedzającej odmieniony już warsztat postmodernistyczny, odromantyzowany. Ewokują zarazem specyficzny klimat — mgieł, melancholii, czar wspomnień i refleksji, pozostają w „krainie kwiatnych uwroci”, czemu towarzyszy i co pochłania sobą muzyka.

Wspomniane pieśni chóralne do słów Adama Mickiewicza i Konstantego I. Gałczyńskiego różnią się sytuacją liryczną i kategorią ekspresywną — *Dzika róża* do pieśń z kategorii impresywnej apostroficznej typu „Du-Lied”, *Te rozkwitłe...* wywodzi się z kręgu pieśni „Ich-Lieder” o kategorii ekspresywnych solilokwialnych, przynależąc w zakresie sytuacji lirycznej do gatunku stanu, w przeciwieństwie do poprzedniej — pieśni-aktu; obie reprezentują rodzaj pieśni lapidarnych, głębszych, refleksyjnych.

Jeżeli muzyka podejmuje wątek symboliki treści tekstu, możemy mówić o integralności obu płaszczyzn, o wpływie spójnego myślenia o zjawisku korespondencji sztuk, o wzrastającej muzyczności pieśni, czyli o rosnącej dominacji strony muzycznej nad stroną poetycką oraz o rozrastających się rozmiarach pieśni od miniatury w pierwszej pieśni do mniejszego poematu, przy zasadniczej miarowości i stroficzności. Cechy liryczności, subiektywizmu, metaforyczności

²⁷ K. O m i l j a n o w i c z: *Kraina kwiatnych uwroci. Zapiski znad Wigier*. Oprac. C. S z o - k a. Suwałki 2003.

i wyrazu romantycznego reprezentowane są w obu pieśniach, bardziej nawet w drugiej przy pewnych tendencjach w pieśni do słów Adama Mickiewicza do cech sielskości, romantycznej piosenki. Niewątpliwe klimaty nastrojowości i intymności, głębi i refleksji wyróżniają pieśń drugą przy natężeniu pesymistycznej aury solilokwialnej w pieśni pierwszej.

Ścisłe zespolenie człowieka z przyrodą symbolizuje, wyraża i odzwierciedla poezja Jana Kasprowicza²⁸, przełożona na język muzyczny przez Józefa Świdra. Ekspresja rodzaju wyznania solilokwialnego, intymnego, cechuje tę pieśń, z nasileniem solistyczności chóralnej, a integracja obu warstw jest tu daleko posunięta; skojarzenia impresjonistyczne, fin de siècle'u nasuwają się nieodparcie. Pieśń ta na pewno może być określana jako prekursorska, protopostmodernistyczna, jak wprowadzenie do przemian warsztatowych w latach po 2000 roku.

Cały cykl pt. *Jesienne pieśni* na głos niski i fortepian do słów Aleksandra Błoka w przekładzie Jana Lechonia (1983: *Elegia jesienna, Śpią burzany, Złowrogi jest wieczorny chłód, W dni, co minęły*) jest symboliczną wymową melancholijnego nastroju, refleksji o życiu i odczuć miłosnych z jesiennym krajobrazem w tle, z wykorzystaniem w tym celu stylistycznych upostaciowań eufonicznych i instrumentacji głoskowej. Wiersze te przynależą do gatunku liryki lapidarnej, kategorii ekspresywnej solilokwialnej (pieśni 1—3) i sytuacji lirycznej „stanu”, zatrzymania, rozważenia, wspomnienia, czyli pieśni typu „Ich-Lied”; czwarta pieśń to przykład liryki „aktu”, „Du-Lied”, kategorii impresywnej apostroficznej.

Dokonuje się tutaj transformacja w nowy język, w nową wartość wyrazową, zespolenie słowa i muzyki odbywa się na płaszczyźnie symbolicznej, ekspresywnej. Cykl ten można rozpatrywać w kategorii śpiewnego monologu lirycznego²⁹, a jednocześnie w sferze fantastycznej symbolicznej przestrzeni poetyckiej, naznaczonej refleksją osobistą, co zawsze dopowiada warstwa dźwiękowa. Zauważalna jest przecież muzyczność tych wierszy, amplifikowana przez eufoniczne ukształtowania stylistyczne, ponadto ścisły związek z przyrodą i obrazowość przekładu. Środki muzyczne wspomagają lirykę refleksyjną z jesiennym obrazem w tle i delikatnymi aluzjami liryki miłosnej, co jest charakterystycznym dla J. Świdra krajobrazem liryki intymnej, kameralnej, refleksyjnej. Klimat tych scen rodzajowych jest utrzymany w charakterze, nie burzliwy; rysują się chwile pogodnej, zbliżającej się starości i jesieni nie tylko w sensie przyrodniczym, ale także symbolicznym — jesieni życia okraszanej wspomnieniami z wesołej młodości.

Szczególnie intensywny jest w tym przypadku stopień integralności obu warstw, zespolenia meliczności, wokalnności; wyeksponowanie solistyczności w trzech pierwszych utworach czyni je *exemplum* solowej pieśni postekspresjo-

²⁸ T. We i s s: *Literatura Młodej Polski*. Warszawa 1987, s. 97—119.

²⁹ M. B r i s t i g e r: *Związki muzyki ze słowem*. Warszawa 1986.

nistycznej. Można mówić o specyficznie romantycznej czy ekspresjonistycznej kategorii zestrojenia³⁰, zwłaszcza w pieśni ostatniej, urokliwej i sensualnie poruszającej. Ta pieśń właśnie mogłaby być określona jako *Klavierlied*, z partią fortepianu na pierwszym planie i głosem towarzyszącym. Głębia nastrojowości, poetyckości, wyrazistości mgławicowych uczuć i aura intymności scen ewokuje takie też odczucia, pochłania słuchacza, czaruje i przenosi w inny świat, w inny wymiar, w sferę wiecznego romansu³¹ z wirującymi liśćmi w tle.

Z kolei Świdrowe *profanum* to, zdumiewające, świat dziecka, dziecięcego podśpiewywania, zabawy i pytań; prześwitujący tu ludyzm, ciepła wyobraźnia, charakterystyczny nastrój kołysanki, sprzęgnięte z rysowaniem przyrody w jej funkcji terapeutycznej — znamionują ponownie, acz odmiennie, preferencje kompozytora emocjonalnej prostoty, ciepła i bogatej wyobraźni, nie tylko muzycznej.

Związek to odwieczny, nieustannie podejmowany na nowo i owocujący arcydziełami z zakresu całej historii muzyki, związek sztuk uczucia i ekspresji, często rozgrywany w ciszy, jak to ma miejsce w przypadku niektórych erotyków Świdra. Jest to kolejna odsłona stylu *profanum*, odwiecznej tradycji muzyki i miłości. Klimat pieśni miłosnych kompozytora można sprowadzić do tytułowego określenia Tymona Terleckiego „prawo niepełni”³² — niedosytu, niedopełnienia, z domieszką bolesnej zadumy, refleksji filozoficznej, bez aury euforii.

Aura miłosnych uczuć spowija szereg liryków Józefa Świdra; spośród nich wybrane miniatury stanowiąc będą przykład ewoluującego warsztatu kompozytorskiego, jak też przykład odmiennych sposobów pojmowania miłości poprzez środki muzyczne. Pokazać pragnę pieśń do sławnych słów *Moja pieśń-czotka* ze zbioru *Pięć pieśni* do słów Adama Mickiewicza na chór mieszany *a cappella*, w której to pieśni J. Świder kontynuuje bogatą tradycję umuzyczniania tego wiersza³³, pieśni do tekstu Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego *O nietrwalej miłości rzeczy świata tego* oraz do tekstu Zbigniewa Herberta *Usta proszą* z omawianego już zbioru *Dziesięć pieśni do słów poetów polskich*, a ukoronowaniem refleksji o miłosnych niuansach w muzyce Świdra będzie prezentacja cyklu do słów Jamesa Joyce’a *Chamber music, 6 songs for low voice and piano* z 1980 roku (cykl powstał w 1907 roku).

³⁰ Termin Albrechta Schneidera. Zob. *Historyczność sztuki i muzyka pozaeuropejska*. Przekł. M. Nawrocka. „Res Facta Nova” 1999, nr 3(12), s. 202.

³¹ D. Gawin: *Polska, wieczny romans. O związkach literatury i polityki w XX wieku*. Kraków 2005.

³² T. Terlecki: *Zaproszenie do podróży...*, s. 13.

³³ F. Chopin, E. Kania, S. Moniuszko, S. Niewiadomski, I.J. Paderewski; kompozytorzy obcy: M. Glinka, M. Rimski-Korsakow, P. Czajkowski, za: A. Matracka-Kościelny: *Mickiewicz, muzyczność poezji i pieśń polska*. W: *Poeci i ich muzyczny rezonans. Od Petrarki do Tetmajera*. Red. M. Tomaszewski. Kraków 1994, s. 141—154.

Cykl autora *Ulissesa* (1882—1941) składa się z sześciu części, powstał w 1907 roku i jest zbiorem jego wczesnych liryków miłosnych, jednym z dwóch zbiorów poetyckich, w 1927 roku Joyce napisał *Jabluszka po pensie*; w swym subtelnym klimacie nie zapowiada jeszcze nowatorskich metod i form literackich z lat późniejszych. W omawianym tomiku czuje się oddziaływanie impresjonizmu, który w poezji objawił się poprzez akcent na wrażenia podmiotu lirycznego, świat jawił się jako zespół zjawisk, które fragmentarycznie ujawniają się podmiotowi lirycznemu, podstawowym zaś założeniem poety było przedstawianie percepcji świata zewnętrznego przez jednostkę. Wiersze ukazywały ulotne właściwości rzeczy. Odczucia podporządkowane były nastrojowości, troską poety pozostawały walory brzmieniowe warstwy dźwiękowej wiersza, który w ten sposób upodabniał się do utworu muzycznego, z czynnikami śpiewności, stosowaniem onomatopei i znaczną funkcją instrumentacji głoskowej na pierwszym planie. Tendencjom tym przyświeca hasło Paula Verlaine'a *La musique avant chose*.

I jeżeli zastanowić się chwilę nad szczególną wymową tego wiersza, dostrzec możemy warstwę głęboką, nacechowaną refleksjami o zmienności i ulotności uczucia miłosnego, zawodnego i mającego swoje znaczenie także w otoczeniu przyrody, która rekompensuje ból trudnej miłości.

W obu cyklach można obserwować ewolucję poetów, gdyż każdorazowo prezentowana jest twórczość wczesna, zarówno u Aleksandra Błoka, jak i Jamesa Joyce'a, poprzedzająca późniejszy rozwój ich pisarstwa w kierunku prądów eksperymentalnych (dekonstrukcyjnych w przypadku J. Joyce'a i futurystycznych z gatunku realizmu rewolucyjnego u A. Błoka). W każdym przypadku te liryki miłosne i refleksyjne były etapem ich rozwoju artystycznego, wyznaniem, terenem kształtowania się ich osobowości twórczych. Trafił na nie zdeklarowany romantyk, wyraziciel odwiecznej ekspresji, która, niezależnie od panujących orientacji w sztuce, pozostawała zawsze celem jego wypowiedzi.

Jeżeli cykl A. Błoka można zapisać jako liryki lapidarne ze względu na ukazanie w nich doznań głębszej natury, refleksji o życiu i zadumy nad przemianami w kontekście miłosnych przeżyć, to zbiór J. Joyce'a przypisać można do gatunku liryków ulotnych, mniej frasobliwych. Cykl ten ma w centrum postać drugiej osoby, odbiorcy — w przeważającej części można określić go jako gatunek „Du-Lied” (od II do V pieśni), podczas gdy *Jesienne pieśni* objawiają funkcje ekspresywne solilokwialne (1—3), z gatunku „Ich-Lied” (1—3), są wyznaniem, liryką medytacyjną o charakterze rachunku sumienia z nadawcą w roli głównej, z wyeksponowaniem lirycznego „ja”, kwestie miłosne są tutaj jednym z wektorów życia, na tle przyrody, co charakterystyczne dla estetyki pieśni Świdra, chóralnych i solowych.

Pora teraz zastanowić się nad wyróżnikami lirycznego warsztatu Józefa Świdra, nad sposobami i cechami umuzycznienia wybieranych wierszy, nad powstałymi obrazami naznaczonymi ekspresją. Mieczysław Tomaszewski sytuuje

pieśń chóralną na pograniczu gatunku³⁴, należy więc spróbować zastosowania określeń wybitnego uczonego dotyczących syndromu gatunku w stosunku do twórczości solowej i chóralnej Józefa Świdra. Istniejące i oddziałujące w jego muzyce *sacrum*, *profanum* i *decorum* nacechowane zawsze ujawniającą się ekspresją, aczkolwiek różnie ewokowaną, nosi charakter wyznania lub wołania, klimatu refleksyjnego i, rzadziej, wesołego, radosnego. Mieści się ta poetyka w określonych zakresach technicznych i estetycznych.

Wskazać można więc na następujące elementy charakterystyczne dla warsztatu kompozytora:

- liryka J. Świdra jest liryką refleksyjną, medytacyjną;
- liryka miłosna zawiera także pokłady myśli o życiu, o jego przemijaniu i bólu istnienia;
- szczególne preferencje wykazuje kompozytor do wierszy poetów polskich;
- liryka J. Świdra ma charakter sztuki kameralnej, intymnej;
- dominacja ekspresji, ale tłumionej, moderowanej, powściąganej;
- ekspresja zespolona jest z przyrodą jako nieodłącznym składnikiem rozważań owej liryki;
- tkliwość, czułość z elementami humoru ujawniona w lirykach dziecięcych;
- prostota, naturalność ekspresji genetycznie romantycznej, nastrojowość i stwarzanie poetyckich obrazów, głębia refleksji w pieśniach;
- monodyczność w pieśniach solowych pojmowana często na równi z partią instrumentalną (wstępy, łączniki instrumentalne o dużej wadze strukturalnej i ekspresyjnej), aż do postaci tzw. *Klavierlied* (pieśń IV z cyklu *Jesiennych pieśni*);
- partie chóralne objawiają zredukowaną solistyczność na rzecz często instrumentalnego traktowania;
- miniaturowość, momentowość, metaforyczność tekstu skojarzona z symbolicznym realizowaniem warstwy muzycznej;
- romantyczność jako naczelna kategoria ekspresyjna;
- prawie wszystkie liryki należące do kategorii lapidarnych, refleksyjnych, z wyjątkiem cyklu do słów J. Joyce'a;
- integracja w pieśniach obu warstw organiczna, optymalna, ale nie nadmiernie ekspresyjna — redukcja ekspresji na rzecz kameralności;
- stosowanie zabiegów archaizacyjnych, z sięganiem po inne gatunki pieśni (psalm i hymn według Jana Kochanowskiego, modlitwa *Teżno mi*, *Panie* według Cypriana Kamila Norwida, *Elegia jesienna* z cyklu *Jesienne pieśni*);
- wyznania miłosne, często filozoficzne i pełne smutku, naznaczone obrazami przyrody w tle;

³⁴ M. Tomaszewski: *Studia nad pieśnią romantyczną. Od wyznania do wołania*. Kraków 1997, s. 76.

- infiltracja czynników impresjonizujących (pieśń *Rozmłowała się ma dusza* do słów Jana Kasprowicza jako prekursorska, cykl *Chamber music*);
- przewaga pieśni refleksyjnych, medytacyjnych;
- *sacrum* w umuzycznieniu J. Świdra jest także refleksyjne, nasilone zwłaszcza w ostatnim okresie postmodernistycznym, ujawniające niezachwianą wiarę, ewokowaną na bazie uproszczonych środków muzycznych, bardziej esencjonalnych, żarliwość przesycona refleksjami na temat przemijającego życia — moderacja żarliwej modlitwy;
- klimaty i nastroje J. Świdra w opisanych pieśniach mają genezę raczej śródziemnomorską, mało germańską, raczej skojarzoną z kulturą włoską niż estetyzującą i sensualną francuską.

Ten zwrot ku historii, ku archaizacji w muzyce, to nie tylko przywołanie określonego świata, bardzo dawnego, wręcz mitycznego, lecz także apel kompozytora o... odczuwanie historii, o jej świadomość i rolę w obecnym życiu, o wpływ na myślenie i postępowanie, tak jak to ujmuje Regine Pernoud: „historia jest zbiorowa pamięcią, [...] żywy organizm poznaje się tylko poprzez jego historię”³⁵.

Jesteśmy w zaczarowanym kręgu *decorum*, *ars memorandum* i spoglądamy na operę *Wit Stwosz*, na dramat psychologiczny XX wieku³⁶, na opowieść dźwiękami o istniejących konfliktach i płaszczyznach dramatu, stwierdzić należy o przystawalności w wysokim stopniu muzyki do przedstawianej treści, o intensywnej dramatyzacji i ekspresywności muzyki w stosunku do fabuły, poza aktami stylizacji dokonanyymi w szerokim stopniu na przestrzeni całej opery. Zdziwiająca jest to, iż mimo wszystko opera pozostaje dziełem na wskroś kameralnym, w całym swym dramatyzmie — dziełem lirycznym, w czym upodabnia się do spektrum całej muzyki Świdra, głęboko zaangażowanej emocjonalnie, acz w sposób wyciszony, introwertyczny...

Libretto, obejmujące lata powstawania gotyckiego arcydzieła (1477—1489), determinuje zarówno procesy archaizacji, jak i przywołanie prototypu dramatu muzycznego w rosyjskim wydaniu Modesta Musorgskiego (akt III), wzorce opery włoskiej i stylu Piotra Czajkowskiego (akt II), a z drugiej strony, wnikając symbolicznie — motyw romantycznej wędrowki (Roderyk, Luiza, Baltazar) oraz dualistyczne, irracjonalne i realne traktowania świata rzeczywistego. Wielostronna jest muzyczna charakterystyka postaci, zarówno indywidualnych (początkowy dialog i końcowy monolog Wita Stwosza, dialogi z żoną Joanną), jak i bohatera zbiorowego (mieszczanstwo krakowskie — styl kościelny chorałowy, waganci — melodie popularne, elementy taneczne).

³⁵ R. Pernoud: *Inaczej o średniowieczu*. Przekł. K. Husarska. Gdańsk—Warszawa 2004, s. 167.

³⁶ 3 akty z prologiem i epilogiem, Libretto Tadeusz Kijonka, 1971—1974, prapremiera w Operze Śląskiej w 1974 roku.

Wskazana dla realizacji form dramatycznych gradacja napięcia³⁷ polega w tym dziele na stopniowym ograniczaniu scen zbiorowych w dochodzeniu do finału, na wykorzystywaniu efektu statyki, przez co w gatunkach lirycznych czas przeszły zamienia się w teraźniejszy; na odzwierciedleniu muzyką zaprojektowanej w librecie wieloplanowości, akcji symultanicznej; na regule formalnej otwartości aktów, zasadzie rezygnacji z frontalności dzieła, dzięki czemu dzieło przebiega szybciej i kumuluje tym samym czynniki sprawcze konfliktu.

Idee Wagnerowskie przefiltrowane są w utworach Józefa Świdra przez pogłębiony liryzm P. Czajkowskiego i kompozytorów włoskich XX wieku, przez liryzm i dramatyzm sprzężone z rysem epickim twórców rosyjskich, osadzone w tle o polskich cechach mentalnych i kulturowych, zbudowane na neoromantycznej i neoklasycznej bazie warsztatowej. Odzwierciedla się jeszcze charakterystyczne dla kompozytora i obecne zawsze w jego dziele przesłanie etyczne; budzi podziw owa poliwersyjność ujęcia tragedii *Wita Stwosza* i wymowne skontrastowanie postaci tę tragedię potęgujących — Joanny, żony Barbary, rajców, wagantów.

Decorum wreszcie to intymne, refleksyjne erotyki (cykle pieśni, np. *Chamber music* do słów Jamesa Joyce'a), *decorum* retrospektywne z preconcepcyjnym muzycznym *chiaroscuro* (*Wit Stwosz*) obrazujące miłość pełną cierpienia, ale i radości, pomalowaną odcieniami humoru i refleksji.

Konteksty stylistyczne

Pytanie o konteksty humanistyczne, o umiejscowienie dzieła J. Świdra w orbicie europejskich oddziaływań jest w tym przypadku kwestią zakorzenienia w kanonach schyłkowo romantyzujących, melodyjnych, nieracjonalnie polifonizujących, czyli w sztuce włoskiej, dalekiej zarówno od germańskich kodów sonatowych, jak i od galijskiej mgiełki dźwiękowej impresji. Ta właśnie kultura zainspirowała kompozytora u początków jego pracy twórczej, a także ideały włoskiej śpiewności, pogody i emocjonalności. Zakotwiczenie utworu J. Świdra jest dwojakie: we wczesnym romantyzmie w zakresie mniej skomplikowanej i przetworzeniowej konstrukcji, a obok tego w postromantycznej harmonice tonalnej pozafunkcyjnej i schromatyzowanej, ewoluującej w kierunku pandiatoniki.

Niewątpliwie kompozytor pozostaje w kręgu wpływów europejskiej kultury chrześcijańskiej, bliskiej mu przez całe życie, jak również obcuje nieustannie z rozległą kulturą literacką kontynentu (np. polska literatura romantyczna,

³⁷ L. R o t b a u m: *Opera a jej kształt sceniczny. Notatki z warsztatu reżysera*. Kraków 1969.

młodopolska, emigracyjna, współczesna). Tworzenie muzyki sam kompozytor rozumiał jako prostą i naturalną czynność „składania w całość”, zestawiania różnych cegiełek tak, by zostało to zaakceptowane, by poddane zostało procesowi percepcji i recepcji.

Jest to dla mnie romantyzm powściągliwy, jak to analizuje Isaiah Berlin³⁸, romantyzm nie ekshibicjonistyczny, ograniczony własną refleksją i świadomością ograniczeń, romantyzm dojrzały. I jeżeli w ogóle opisać ten sposób widzenia i przeżywania świata (Władysław Tatarkiewicz³⁹), to muzyka jest nawet bardziej precyzyjnym wyrazem tego stanu uczuć bez zbytnej wylewności i w kameralnej ciszy komnat. To „piękno romansowe, romantyzm liryczny” (Girolamo de Michele) raz jeszcze potwierdza tezę Mario Praza, iż w rzeczywistości istnieje tylko ruch romantyczny, a klasycyzm jest jego aspektem, niezależnie od wszelkich zdań całkowicie przeciwnych. I kiedy Gustav René Hocke mówi o lirycznej sile ewokacyjnej, a Mieczysław Tomaszewski wyróżnia warstwę środkową i głęboką wypowiedzi solilokwialnej — zbliżamy się do dookreślenia stylu pisania muzyki Józefa Świdra, który, wypowiadając siebie, skłania się do bliskiego sobie słuchacza, może nie każdego, raczej dojrzałego, naznaczonego już kolejami losu, oczekującego ukojenia, refleksyjnej pogody i chwili zamysłu „wspomagane” muzyką, słuchacza, który rezonuje w tym stanie *katharsis*; razem z kompozytorem poszukiwać będą tych wartości zagubionych, o których mówi M. Tomaszewski⁴⁰.

Owa wspomniana na początku konsekwencja własnych przekonań i cnota cierpliwości czekania na właściwy moment percepcji dzieła odzwierciedla niezależnie od niesprzyjających i nieakceptowanych okoliczności artystycznych „prawo dobrej kontynuacji” Leonarda B. Meyera⁴¹, wedle którego „kształt lub układ w swym początkowym sposobie działania dążyć będzie w niezmiennych warunkach do kontynuacji” — jak precyzyjnie można to zdanie zastosować do drogi twórczej Józefa Świdra, dążącej nieustannie do wyprofilowania swej linii i zgłębiania jej w rozmaitych zabarwieniach.

Zarazem wspomnieć trzeba, paradoksalnie, o europejskiej genezie tego stylu, zbliżonego do dziewiętnastowiecznego historyzmu z Wilhelmem Diltheyem w tle, kierunku cechującego pojmowanie i tworzenie sztuki w odniesieniu do przeszłości, skonstruowanego na racjonalnych zasadach i generującego odpowiednie modusy techniczne. Bogaty bowiem dorobek europejskiej kultury hu-

³⁸ I. Berlin: *Korzenie romantyzmu. Wykłady Mellonowskie w zakresie sztuk pięknych*. Red. H. Hardy, przeł. A. Bartkiewicz. Poznań 2004, rozdz. 4.

³⁹ G. de Michele: *Od wdzięku do piękna...*, s. 214—236.

⁴⁰ M. Tomaszewski: *Muzyka w poszukiwaniu wartości zasłoniętych i zagubionych*. W: *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej — muzyka końca XX wieku*. Red. K. Droba, T. Malecka, K. Sz waj g i e r. Kraków 2004, s. 31—40.

⁴¹ L.B. Meyer: *Emocja i znaczenie w sztuce*. Przeł. A. Buchner, K. Berger. Kraków 1974, s. 93 i nast.

manistycznej był dla Józefa Świdra zbyt cenny, by go negować i wchodzić w koneksje z hasłami awangardy.

Można się zgodzić z pięknym powiedzeniem Ralpa Waldo Emersona — „człowiek tylko w połowie jest sobą, a w połowie swoją ekspresją”⁴²; dla kompozytora, o którym tu mowa, ekspresja była całym życiem i przesłaniem bycia w rzeczywistości.

Cechy kompozytorskiego *métier*

Warsztat twórczy Józefa Świdra wykazuje widoczną ewolucję w kierunku właściwej mu koncepcji romantyzującej, tradycjonalistycznej, opartej na szybkowym systemie zakotwiczenia tonalnego, pozbawionego oddziaływania funkcji harmonicznyc. Owa ewolucja zmierzała do postaci modalizujących, eufonicznie diatonizujących aż do postmodernistycznego układu pandiatonicznego w ostatnich latach; nierzadko wczesny układ miał charakter panchromatyczny, w dalszych latach chromatyka odsunięta została na drugi plan. Przywiązanie kompozytora do harmonicznyc kanonów muzyki z przełomu XIX i XX oraz początku XX wieku genetycznie zasada się na oglądzie historyzmu i postromantyzmu, także na estetycznym wyborze przekazu lirycznego, objawia ponadto argumenty wykonawcze. Można uplasować ten gatunek w obrębie neoklasycyzmu romantyzującego, jednego z dwóch uporządkowań stylistycznyc typowyc dla polskiej muzyki początku XX wieku⁴³.

Na ten obraz nakłada się z kolei autorska preferencja późnobarokowego pojmowania muzyki w zakresie organizacji przebiegów ruchowyc i fakturalnyc, kiedy to procedury polifoniczne straciły już na ważności na rzecz linearnej pasmowości, klarowności przebiegu oraz dominacji melodii w jej funkcji emocjonalnej. Gestyka figur dźwiękowyc tak samo jest istotna dla J. Świdra jak w tamtym okresie przejściowym, kiedy to poczęły być one odbierane w znaczeniu nośnika ekspresji. Do tego zbioru przystają jasno odczuwalne wybory faktury, imitacyjnej dialogującej, pozbawionej procedur kontrapunktynyc, zorganizowanej pionowo na fundamencie tonalnym aż do okresu postmodernistycznego; wraz z przemianą i symplifikacją przekazu również postacie fakturalne odmieniły się na te bardziej linearne. Charakterystyczny układ *nota contra notam* występuje na każdym etapie twórczym, ale ulegała przemianie jego rola

⁴² Cyt. „Poeta” 1844 za: D.J. Boorstin: *Twórcy. Geniusze wyobraźni w dziejach świata*. Przeł. D. Koziańska, M. Stopa, J. Suchecki. Warszawa 2002, s. 671.

⁴³ Z. Helman: *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*. Kraków 1985.

estetyczna — bardziej dramatyczna z początków tworzenia na tę, czasami ilustracyjną, pogodniejszą czy bardziej refleksyjną w późniejszych latach.

Obserwowalna jest stopniowa redukcja środków i procedur rozwijania motywu konstrukcyjnego w rodzaju techniki snucia motywicznego, co ponownie zbliża warsztat Józefa Świdra do owego wskazanego powyżej włoskiego, późnobarokowego, wyzwolonego już z Bachowskich rygorów. Podobnie technika szeregowania, przeciwna do Beethovenowskiego, germańskiego typu przetwarzania, sprzężona zarówno z postbarokowym kręgiem, jak i z neoklasycznym, argumentuje dobitnie stylistyczne i techniczne zakotwiczenie kompozytora. Uzupełnieniem takiego postępowania jest przywiązanie do wzmożonych wariacji, upostaciowań *ostinato* i procesów powtarzania, ponownie odległych od niemieckich wzorców. Pochodzenia barokowego i, w kontynuacji, neoklasycznego jest częsta dla J. Świdra motoryka, odgrywająca rolę elementu potęgującego ekspresję bądź stymulatora skojarzeń pozamuzycznych czy funkcji konstruktum napięcia.

Stosunkowo natomiast często mamy do czynienia z układem Barform czy architektoniką *crescendo*; odniesienia więc wczesnoklasyczne, pozagermańskie i pozagalijskie są tu zauważalne, wymowne, skutkujące postępowaniem warsztatowym. Stworzenie łuku architektonicznego z klimaksem *à rebours* w części środkowej determinuje przekaz tego, co dla artysty jest priorytetowe — dominująca rola wrażliwości artystycznej i melodii zespolonej z odpowiednio ukształtowaną harmoniką w ich ekspresyjnej funkcji.

Kolejną cechą wyróżniającą *métier* kompozytora jest odejście od wykorzystania motywów ludowości, formuł tanecznych czy procedur archaizacji⁴⁴; zdecydowanie estetyczny krąg romantyzujący, o wzmożonej emocjonalności najbardziej odpowiadał wrażliwości twórcy. Ważnym aspektem wskazującym na umiejscowienie dzieła kompozytora jest stwierdzenie o braku ważności w tym zbiorze formy sonatowej w jej klasycznym, wiedeńskim wydaniu; nie leżała ona w centrum zainteresowania J. Świdra, podobnie, co też znamienne, forma fugi w jej wzorcowym Bachowskim i wyrafinowanym upostaciowaniu. Brak całkowicie przejrzystych egzemplifikacji tego typu w dorobku twórcy świadczy o dokonywaniu prekonceptyjnych i artystycznych wyborów, o ich nieprzystawalności do jego wrażliwości i rodzaju przesłania. Są to istotne i naznaczające determinanty, gdyż, jak wiemy, te architektoniczne kanony nie tracą swych symbolicznych funkcji nawet w XX/XXI wieku.

Stąd J. Świdra jest jeszcze jednym polskim neoklasykiem o oryginalnej, swoistej drodze artystycznej, dokonującym w miarę krystalizacji swojego świata świadomych wyborów estetycznych i dopasowanych do nich środków techniki dźwiękowej. Ukoronowaniem owego dyskursu o wzmożonej emocjonalności

⁴⁴ Występują one we wcześniejszym okresie operowym lat siedemdziesiątych (*Wit Stwosch, Magnus*), potem nie zostały wznowione w reprezentatywnym wydaniu.

jest integralny związek słowa z tekstem, konstruktywny, rozstrzygający dla kompozytora, swoistego rodzaju *subtilitas applicandi* Johanna Jacoba Rambacha, czyli odniesienie sensu interpretowanego tekstu do własnej sytuacji osoby interpretującej. Dlatego ten przekaz jest tak osobisty, sugestywny — twórca opisuje siebie, swoje postrzeganie świata i z takim samym słuchaczem czy wykonawcą stara się kontakt nawiązać.

Métier chóralne Józefa Świdra

Znane i wieloletnie preferencje twórcze koncentrujące się na organizmie chóralnym, wielka popularność tego dorobku wśród zespołów oraz imponujący dorobek edytorski każe spojrzeć bardziej wnikliwie na problem muzyki J. Świdra jako kwestię dźwiękowości przystosowanej chóralnie; traktowanie chóru w funkcji orkiestry głosów ludzkich, kształtowanie rodzaju zespołowej solistyczności z indywidualną solistycznością na drugim planie opisuje ten sposób podejścia do ustrukturywania materii dźwiękowej, zależnie od wyrazowości i tekstu, i jego stylistycznego przyporządkowania.

Determinujące opisywany syndrom aparatu chóralnego świadome zakotwiczenie w schyłkowym systemie tonalnym, sprzyjające wykonawcom jest przede wszystkim rezultatem wyborów estetycznych, chęci uwypuklenia ekspresji oraz walorów tekstu. Specyficzne postacie fakturalne muzyki chóralnej (np. *nota contra notam*, zjawiska typu *shifting tonality*, preferencja tonacji bemolowych, bimodalność czy bitonalność płaszczyzn, nieczęste efekty wokalizy, sprechgesangu czy typu pozawokalnego, rzadka chromatyka w funkcji wzmagającej emocje), dominująca rola melodii z kompatybilnym lub niekompatybilnym podkładem — zbiór tych czynników sprawia, że wraz ze ścisłym związkiem ze słowem poezji religijnej i świeckiej *métier* chóralne J. Świdra koncepcyjnie kontynuuje idiom postromantyczny, a zarazem stanowi element polistylistyki postmodernizmu, czasu, którego artysta doczekał, nie ceniąc „terroru awangardy”.

Bliska jest typowi instrumentalnemu ta faktura koncertująca, charakterystyczne jest inscenizacyjne, zabawowe traktowanie miniatur dziecięcych, co świadczy o głębokim zrozumieniu psychiki małego człowieka. Jeżeli sięgnąć do klasyfikacji Mieczysława Tomaszewskiego⁴⁵, możemy opisać większość pieśni J. Świdra jako typ „Ich-Lieder”, jako ekspresyjną, solilokwialną, konfesyjną lirykę stanów raczej niż aktów, co zintensyfikowane jest upodobaniem twórcy do polskiej poezji, zwłaszcza młodopolskiej, a w sferze technicznej zasada się na ograniczonej zmienności harmoniczej, na mniejszej funkcji detali harmonic-

⁴⁵ M. Tomaszewski: *Studia nad pieśnią romantyczną...*

nych, które w nadmiarze mogłyby zachwiać owym intymnym klimatem liryzmu.

Wielowymiarowość terminu „postmodernizm” mieści w sobie także stylizację preklasyczną, jej otwartość, fakturę i formę improwizatorską obok kategorii ludyczności, a także, co typowe na Śląsku, sięganie do tradycji, do staropolskich konwencji symbolicznych. Nie nastąpiło w wypadku dzieła J. Świdra odrzucenie tradycji wielkich narracji, jest to raczej akceptacja dorobku kulturowego stuleci niż dekonstrukcja i negacja; szczególnie pasuje do obrazu tej twórczości termin Giselle Brelet *la durée psychologique*⁴⁶.

Zamykając. Owo kwestionowanie modernizmu, jako istota powyższego rozumowania, przynależy do stałego stanowiska J. Świdra, który całym swoim dorobkiem owym prądom eksperymentatorskim zaprzeczał. I jeżeli za jeden z głównych symptomów ery postmodernistycznej Alicja Jarzębska⁴⁷ uważa zjawisko rezygnacji z awangardowego elitaryzmu, to postawienie twórczości Juliusza Łuciuka w kręgu „muzyki zgodnej z ideą piękna i ewangelicznym przesłaniem nadziei”⁴⁸ porównywalne jest z klimatem i zamysłem niektórych utworów Józefa Świdra, głęboko przenikniętych modlitewnym nastrojem i ciągle podkreślaną w tym tekście refleksją.

Charakterystyczne jest to, iż późny postmodernizm stanowi w twórczości J. Świdra kolejną fazę jeszcze dalszej modyfikacji systemu w kierunku większej obiektywizacji i powściągliwości wyrazu, w kierunku dalej idącej redukcji środków wyrazu neoromantycznej proweniencji. Nie dotknąwszy nigdy sonorystycznej, dodekafonicznej czy aleatorycznej awangardy, J. Świdra cały czas czekał na postmodernizm, dochodził do niego i wykreował w swoisty sposób — lirycznie, melodycznie, miękko, w ściszym klimacie...

Podążając śladem wielu opracowań teoretycznych, możemy wskazać na znamienne zjawiska w linii tworzenia J. Świdra, który na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych zintensyfikował swoją romantyzującą orientację właśnie w kierunku lirycznie pojmowanego postmodernizmu. Można więc zaobserwować takie procedury, jak:

- emocjonalizm, silna ekspresja;
- „nowy liryzm” ujawniający się poprzez falującą śpiewną linię melodyczną;
- *sacrum*, zintensyfikowane u J. Świdra w ostatnich latach (msze, *Te Deum*), obecne zawsze, mające charakter prywatnej rozmowy z Bogiem;
- nowa tonalność i eufonia — określające warsztat J. Świdra w ostatnich latach;

⁴⁶ E. F u b i n i : *Les philosophes et la musique*. Paris 1983, s. 242 i nast.

⁴⁷ A. J a r z ę b s k a : *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*. Wrocław 2004, s. 274—276.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 278—280.

- powrót do tradycyjnych form — J. Świder nigdy ich nie zarzucił, bazowanie na tradycyjnej narracyjności;
- J. Świdra odróżnia płynny ruch harmoniczny, ukierunkowana narracja i silniejsze związki z tradycyjnym systemem;
- afirmacja tradycji u J. Świdra ma wymiar istotowy, głęboki i fundamentalny aż do tego stopnia, że nigdy nie dokonał akcesu do awangardy i nie stosował w pełni technik sonorystycznych czy eksperymentalnych, jego tradycjonalizm, powoli odchodząc od neoromantycznej wyrazowości, zmierzał do zredukowanego systemu tonalnego zespolonego z intensywnym liryzmem — J. Świder czekał na postmodernizm...;
- umieszczając estetykę J. Świdra w kierunkach romantyzujących, podkreślić należy takie podstawowe cechy tego odczuwania, odwiecznie przyporządkowane, według W. Tatarkiewicza, orientacjom emocjonalnym: prymat materiału nad techniką, symbolizm, rozbudowana sfera *image*, efekt *katharsis*, wzorowanie się na przyrodzie, dawanie przewagi duchowi nad formą, przewaga zainteresowań etycznych nad estetycznymi i, co specjalnie przynależy klimatowi kompozytora — „poddanie sztuki specjalnie uczuciom tkliwym”⁴⁹.

Przypominając Herodota w interpretacji Ryszarda Kapuścińskiego, szukamy tam słów paralelnych, mogących opisać tę osobliwą relację J. Świdra z tradycją: — „przeszłość nie istnieje, są tylko jej nieskończone wersje” — jedna z takich wersji została tu przedstawiona — kompozytora, który czas cały tkwił w przeżywanym postmodernizmie i niewzruszenie czekał na rehabilitację melodii, akordu i gestu...

⁴⁹ W. T a t a r k i e w i c z: *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1988, s. 217—227.

Jolanta Szulakowska-Kulawik

Józef Świder — Music of nostalgia — “the law of partiality”

S u m m a r y

The work by Józef Świder, a Silesian composer, belonging to the post-Romantic stylistics in its aesthetic and technical dimension, was presented in the text in three segments typical of the composer: the sacred, the profane and the decorum, taking into account particular formal genres (hymns, masses, operas, religious music). A post-modernist arrangement of these works according to the type of expression and technical elements is even more characteristic because of the fact that the author has been following his artistic path for several decades, paying no attention to the formation and development of the avant-garde directions. This attachment to traditionalist expressionism, Romanticizing and deeply coloured with spirituality has its roots in the late Baroque model of a rather Mediterranean than Germanic or Gallic origin. What is specific is the fact that the author avoids the canon of a sonata or fugue and his choir apparatus has a dimension of the

orchestra of human voices. An integral combination with the text, most willingly, Polish, a dominant role of melody, anchored in a final tonal system, as well as worshipping everlasting human feelings and great humanities treat about the originality of this work, and unavoidable consequence of his own aesthetic choices and the awareness of an artistic message.

Key words: Józef Świder, composer's workshop, stylistic features, interpretation of music

Jolanta Szulakowska-Kulawik

Józef Świder — La musique de la nostalgie — « Le droit à l'incomplétude »

R é s u m é

L'oeuvre du compositeur silésien Józef Świder, appartenant à la stylistique postromantique dans la dimension esthétique et formelle, est présentée dans le texte dans trois secteurs, caractéristiques pour le compositeur : sacrum, profane et décor, y compris des genres formels (chants, messes, opéra, musique religieuse). La classification postmoderne de ces oeuvres en considération de la manière d'expression et des éléments de technique est d'autant plus significative que l'artiste se réalise créativement depuis quelques décades, en dépit de la naissance et le développement des courants d'avant-garde. Cet attachement à l'expressivité traditionnelle, romantique et teintée de spiritualité trouve ses origines dans le modèle du baroque tardif de la genèse plutôt méditerranéenne que germanique ou galicienne ; le compositeur évite le canon de sonate ou de fugue, ses compositions pour le chœur ont la dimension de l'orchestre pour voix humaines. Le lien intégral avec le texte, de préférence polonais, le rôle dominant de la mélodie, l'enracinement dans le système tonal bas, l'hommage rendu aux impressions humaines éternelles et aux humanités rendent cette oeuvre originelle et témoignent une conséquence inéluctable des choix esthétiques et une conscience du message artistique.

Mots-clés : Józef Świder, technique de composition, caractéristiques du style, interprétation de la musique